



Lénárt András

Isten és a Caudillo nevében

Vallás, egyház és film a spanyol diktatúrában

Francisco Franco tábornok Spanyolországában (1939–1975) a hatalom két fő pillérének a hadsereg és a katolikus egyház számított, ezek értékrendszere minden esetben alapvető szempontként jelent meg. A kormányzó Nemzeti Mozgalom mellett két olyan tényezőt jelentettek, amelyek fontos szerepet kaptak a döntéshozatalban.¹ A spanyol államberendezkedés stabilitását szavatoló katonaság érzékenynek mutatkozott minden olyan rezdülésre, amely a rendszert megingathatta. A katolikus klérus a rezsim másik fő támaszát adta; missziójuk a katolikus lelkek védelme minden káros, őket esetlegesen tévútra terelő hatástól. A tábornok (*a Caudillo*) valláshoz való viszonyulása nem egyértelmű; bár a rezsim „lelkét” egyértelműen a katolikus egyház kezébe adta („testét” pedig a hadseregébe), okkal feltételezhető az is, hogy a diktatúra *nemzetikatholicizmusa* inkább egy minden társadalmi csoportot összefogó és mindenki felett uralkodni képes konstrukciót hozott létre, ahol a vallás és az egyház inkább csak eszközként szolgáltak a tábornok számára a céljai eléréséhez. A kulturális élet alakításában szintén fontos pozíciókat töltöttek be az egyházi személyek és szervezetek, így az egyik legtöbb figyelemben részesülő művészeti ág, a filmművészet sem mentesülhetett a vallási szempontú kontroll alól.

A diktatúra és az egyház

A spanyol polgárháborúban a felkelő katonai erők saját állításuk szerint Isten, a katolicizmus és a spanyol nemzet nevében fogtak fegyvert a demokratikus kormány ellen. A katolikus egyház kezdettől fogva feltétlen támogatásáról biztosította a nacionalista erőket, a Spanyolország legmagasabb egyházi tisztségeit betöltő személyek pedig sorban a lázadók mellé álltak. XI. Pius pápa egyik enciklikájában szintén védelmébe vette a Keresztes Háborúnak

nevezett felkelést, amelyet a vatikáni álláspont szerint a „nemzetiek” az egész világot veszélyeztető kommunista túlkapások ellen folytatnak.² Ugyanakkor a katolikus egyház a köztársaságiak, azon belül is leginkább a kommunista és anarchista csoportok iránt táplált ellenérzése nem volt alaptalan, az őt előjogaitól és korábban élvezett kivételezett helyzetétől megfosztó köztársasági időszakban egyházellenes erők számos kolostort és templomot felgyújtottak, papokat és apácákat zaklattak és gyilkoltak meg.³ A vallás- és egyházellenes attitűd tehát egy létező probléma volt a 30-as évek elejétől kezdődően, így az 1936-ban kirobbant spanyol polgárháború részben joggal (ugyanakkor a végletekig eltúlozva) egészült ki vallási elemekkel.

A korábban végbement szekularizációhoz képest ellentétes folyamatok indultak meg az országban a diktatúra idején, állam és egyház ismét összefonódott, bár a kettő nem ugyanazon a szinten helyezkedett el; a katolikus szervezetek alárendelt, de kétségtelenül fontos szerepet játszottak. Az egyház döntő szót kapott a társadalmi élet számos területén, így az oktatásban és a karitatív tevékenységben is. A nemzeti szintre emelt katolicizmus, az ún. nemzetikatholicizmus (ami nem azonos a nemzeti katolicizmussal) lett tehát a rezsim egyik legfőbb jellemzője. Megkezdődött a korábban lerombolt vagy megrongált templomok és kolostorok újjáépítése, a katolikus egyház számos szervezetet alapított karitatív céllal, és megsokszorozódott a vallási jellegű könyvkiadók, napi- és hetilapok, valamint rádióadók száma is. A spanyol társadalom mindennapjait katolikus szellemben szervezték újjá, „hirtelen” megnőtt a csodák és jelenések száma, amelyekről a napilapok azonnal tudósítottak. A papok jelen voltak minden társadalmi intézményben, hogy segítsék, egyúttal pedig szemmel is tartsák a nép felett alapvető befolyással bíró folyamatokat. Az egyház munkáját és a rezsim társadalom- és kultúrpolitikáját támogatta a Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége (ACN de P) is.⁴ Az 1909-ben a jezsuiták által alapított szervezet célja kezdettől fogva az volt, hogy az országot a katolicizmust irányelveként követő, mélyen vallásos személyek irányítsák, a lakosságot pedig vallási szellemben neveljék. Menynységét és minőségét tekintve is tekintélyes anyagi és szellemi háttér állt a szövetség mögött, idővel már saját napilapokkal, folyóiratokkal, oktatási intézményekkel, kiadókkal, országos hálózattal rendelkezett. Miután a Nemzeti Mozgalomban eleinte nagy súlyt képviselő, ám a fasizmussal és náciizmussal egyértelműen szimpatizáló Falange párt a második világháborút követően

² XI. PIUS, *Divini Redemptoris...*

Elérhető: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19031937_divini-redemptoris_en.html (letöltés ideje: 2015. 11. 08.)

³ Erről is ír: José Javier ESPARZA, *El terror rojo en España*, Madrid, Ed. ALTERA, 2007.

⁴ Az ACN de P történetét bemutatja (a Franco-korszakra koncentrálva): Mercedes MONTERO, *Cultura y comunicación al servicio del régimen, Historia de la ACN de P entre 1945 y 1959*, Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

¹ A Franco-diktatúra ideológiai hátteréről lásd: LÉNÁRT András, *A „felsőbbrendű” hispán faj és a konstruált ellenségkép viszonya a Franco-diktatúrában = Egyén és politikai gyakorlat*, szerk. GÖZSY Zoltán – VITÁRI Zsolt, Pécs, 2013, 241-254.

háttérbe szorult, az ACN de P kötelékébe tartozó politikusok kulcsszereplőivé váltak az új kormányoknak, több esetben miniszteri tárcát is kaptak. A rezsim kommunikációs folyamataiban és propagandatevékenységében döntő szerepet játszottak az 50-es évek végéig, ekkor pedig a szintén katolikus Opus Dei szervezet vált a legbefolyásosabb erővé.

A katolikus vallás és egyház hegemoniája az élet minden területére kiterjedt. Kizárólag az egyházi esküvőt tartották elfogadhatónak, a köztársaság idején végbement polgári házasságkötéseket és válásokat visszamenőleg is érvénytelenítették, így sok elvált személy hirtelen ismét házassá vált, a házasságok egy része pedig egyedülállóvá. Az istenkáromlás üldözendő cselekedetnek, a házasságtörés pedig Isten ellen való vétkeknek számított, az egyházi cenzorok szigorúan vették a filmek elbírálása során is az ezekre utaló jeleket. A fiatalok társasági élete és megjelenése felett is igyekeztek szigorú kontrollt gyakorolni, püspökök és alacsonyabb rangú egyházi személyek újságcikkeket és könyveket írtak az elvárt viselkedésről, öltözködésről: a párok mit nem tehetnek az utcán, a nyilvános helyeken és a mozikban, a strandon milyen típusú fürdőruhákat viselhetnek, illetve milyen táncokat illeszthetnek be a táncestekbe.⁵ Az 50-es évek végétől megélénkülő, Spanyolországba irányuló turizmus azonban legyőzte a társadalom felett morális szempontból ellenőrzést gyakorló egyházi méltóságok ellenérzéseit, a külföldiek tetteivel kapcsolatban a hatalom rendszerint már szemet hunyt.

A spanyol katolikus egyház és a film

Mivel a filmet a rezsim az egyik legfontosabb művészeti ágának és befolyásolási eszköznek tartotta, az egyház megkülönböztetett figyelmet szánt a mozgóképnek is. A cenzúra ennek egyik, de nem kizárólagos aspektusát adta. Alapvetően a filmet elítélendő szórakozási formának tartották, egy spanyol püspök szavaival élve: „... a film a legnagyobb sorscsapás, amely a világot érte”.⁶ Pamplona püspöke hozzátette, a mozi az oka annak, hogy az emberiség alámerült az erkölcsi fertőben, ezért hatalmas szolgálatot tennének az emberiség számára, ha kétnaponta legalább egy filmszínházat porig égetnének; ez a megváltó tűz szabadítaná fel a lelkeket.⁷ Ha egy, az egyház által kifogásolt művet mutattak be a moziban, a vasárnapi misét celebráló pap nyíltan felszólalt ellene, leendő nézőit isteni büntetéssel fenyegette, a katolikus ifjúsági szervezetek tagjai pedig a vetítésre érkező nézőket a mozik ajtajában fenyegették kiátkozással. 1948-ban egy katolikus hetilapban közzétették egy

teljes, „speciális” ima szövegét, amely Jézushoz könyörög azon eltévelyedett, beteg lelkű, műveletlen emberekért, akiket rabul ejtett a mozi sátáni ereje, és akiket „szarkasztikus eufóriában tart ez a szellemi tuberkulózis”.⁸ Később már megváltozott az alapvető egyházi hozzáállás, bár 1967-ben Las Palmas püspöke még úgy nyilatkozott, hogy Isten által kirótt kötelesség megtagadni a feloldozást mindenkitől, aki részt vesz a helyi filmfesztivál erkölcsstelen vetítésein (ugyanis az itt bemutatott filmek egyikében egy ruhátlan nő is látható volt).⁹

Az 50-es évek második felére az egyház számára is világossá vált, hogy a film egy létező, sokak által kedvelt, így megkerülhetetlen szórakoztatási forma, ezért új módszerekhez folyamodott. A katolikus szemléletet nem a film ellenében, hanem annak segítségével próbálták közvetíteni a társadalom felé. A már korábban is létező, filmművészeti témájú körlevelek és újságcikkek továbbra is fennmaradtak, valamint két katolikus szellemben született filmes folyóirat is elindult. Ezek, amellet, hogy továbbra is figyelmeztettek a veszélyekre, morális és filozófiai kérdéseket tárgyaltak, és most már az olvasók figyelmébe is ajánlották az elfogadhatónak vélt műveket.

Természetesen nem a spanyol katolikus egyház volt az egyetlen, amely a filmre gyanakvással tekintett. A francia egyház és a film viszonyának esetében négy fázis is elkülöníthető, ez a felosztás pedig kisebb időbeni eltérésekkel Spanyolországra is alkalmazható. Az első fázisban (a kezdetektől 1914-ig) veszélytelen szórakoztatási formának tartották, majd a másodikban (1914-1925) kifejezetten káros médiumnak. A harmadik szakaszban (1925-1940) átértékelték a filmet, és igyekeztek a közönséget irányítani, majd a negyedik fázisban (1945-1960) már megpróbálták azt a saját hasznukra fordítani, és a katolikus filmklubok mellett megjelent a katolikus filmgyártás is.¹⁰ Az alapvetően negatív viszonyulás azonban a második világháború után is megfigyelhető lesz, XII. Pius pápa még 1949-ben is kifejti, hogy a fiatalok esetében a filmek a szellemi hanyatlás okozói.¹¹

A *film és a katolikusok* című kötetet¹² talán a katolikus egyház hivatalos állásfoglalásának is tekinthetjük a filmművészet témájában, ahol egyházi személyek és katolikus írók szubjektív hangvétellő, ugyanakkor a tudományoság álcáját magukra öltő tanulmányokban járták körül a filmet. Megvizsgálták

⁸ Idézi: Alicia SALVADOR MARAÑÓN, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Pozuelo de Alarcón, Egeda, 2006, 80.

⁹ José María GARCÍA ESCUDERO, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, 49.

¹⁰ Michel Lagrée francia nyelvű kategorizációját spanyolul összegzi: Corinne BONAFOUX, *Los católicos franceses ante el cine: ensayo de una historia del público católico = El cine cambia la historia*, szerk. Julio MONTERO – Araceli RODRÍGUEZ, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, 213.

¹¹ *Uo.*, 216.

¹² *El cine y los católicos*, Madrid, Editorial Aldecoa, 1941.

⁵ Rafael ABELLA, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, 50-51.

⁶ Idézi: Luis Alonso TEJADA, *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Caralt, 1977, 124.

⁷ Enrique GONZÁLEZ DURO, *El miedo en la posguerra*, Madrid, Oberon, 2003, 224.

a filmek lehetséges veszélyeit, üzeneteit, művészeti és technikai oldalát, potenciális hasznát az oktatásban és a katolikus propagandában. Összegyűjtötték a kérdésben korábban megnyilvánuló pápák, különböző nemzetiségű bíborosok és püspökök véleményét a moziról, valamint mellékeltek a filmekről értekező, katolikus szellemiségű könyvek és folyóiratok bibliográfiáját öt nyelven. Felvázolták a lehetőségeket és a veszélyeket, elemezték a nemzetközi példákat, és nem határolódtak el egyértelműen a mozgóképtől, hanem megpróbálták kijelölni egy ideálisnak vélt követendő utat.

Bár az állam és az egyház szorosan együttműködött a társadalom formálásában és ellenőrzésében, ez a kooperáció mégsem volt mindvégig harmonikus: a társadalmi egyenlőtlenségeket látva az 50-es évek második felétől, mindenekelőtt a fiatalabb papi rétegek egy része, valamint a baszkföldi újjáéledő nacionalizmushoz kapcsolódó helyi egyházi képviselők az elnyomott rétegek felé fordultak, szolidaritást és együttérzést kértek a szegény rétegekkel, valamint közvetlen párbeszédet a hatalom és a társadalom között. Hasonló szellemben fogalmazta meg ajánlásait később az 1962-es II. Vatikáni Zsinat, így a spanyol egyházi személyek „ébredése” ennek előzményeként is értelmezhető. Ehhez persze szükséges volt a megfelelő politikai-társadalmi környezet is: a 60-as években a spanyol rezsim a nyitás, az *apertura* periódusába lépett, amelyben egy megengedőbb, toleránsabb légkör volt jellemző.

A diktatúra fennállása során a cenzori bizottságokban mindvégig az egyházi tagok számítottak a legaktívabb véleményezőknél; a levéltárakban és filmarchívumokban elérhető dokumentáció és cenzori jelentések alapján szembetűnő, hogy a forgatókönyvek szövegében az egyházi személyek találták a legtöbb kivetnivalót, és a már elkészült (vagy külföldről importált) filmek jeleneteiben és dialógusaiban is változtatásokat követeltek. Sok esetben ezek a beavatkozások nélkülözték a racionalitást, és a végeredmény nevetségessé tette az egész filmet. Egy amerikai alkotás spanyol szinkronizálásához kapcsolódik a francói filmcenzúra legnagyobb, nemzetközi visszhangot kiváltó botránya, amelyet éppen a pap-cenzorok döntése okozott. Mivel a katolikus egyház nem tolerálta, hogy a filmvásznon házasságtörésre utaló jelek mutatkozzanak, a *Mogambo* (*Mogambo*, John Ford, 1953) című film kapcsán a Grace Kelly és Donald Sinden alkotta házaspárt a spanyol szinkron segítségével testvérpárrá változtatták¹³, így már kevésbé volt botrányos, hogy a feleség és a vadászt alakító Clark Gable karaktere között egyértelmű vonзалom alakult ki. Így mesterségesen kreáltak egy újabb problémát, de ezzel már senki sem törődött: ebben az új változatban számos jelenet erőteljesen a Kelly és Sinden karakterei (eredetileg házaspár, most testvérpár) között fennálló intim viszony meglétére utalt. Az irracionális spanyol filmcenzúrát jellemző visszatérő

megállapítássá vált, hogy a katolikus egyház számára valószínűleg elfogadhatóbb a vérfertőzés, mint a házasságtörés. Hasonló eljárás persze máskor is előfordult: az olasz-brit koprodukcióban készült *Rómeó és Júlia* (*Romeo and Juliet*, Renato Castellani, 1954) végét illetően az egyik egyházi cenzor úgy határozott, hogy a vágások és a szinkron segítségével „mindenáron meg kell akadályozni, hogy Júlia öngyilkos legyen”,¹⁴ így került *happy end* a klasszikus történet spanyol vásznon látható változatának utolsó képkockáira. Még korábban a *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) című amerikai film egy teljesen ártalmatlan jelenetét a pap-cenzor pedig azért vágatta ki a spanyol bemutatóra szánt kópiából, mert úgy vélte, hogy amikor a női főszereplő, Rita Hayworth leveszi a kesztyűjét, azzal valójában egy sztriptíz első mozdulatait valósítja meg, ami végül csak szándék szintjén marad¹⁵ (ez már csak azért is képtelenség, mert az akkoriban érvényben lévő hollywoodi Produkciós Kódex sem engedett volna meg ilyenfajta sugalmazást).

A nemzetikatolikus filmgyártás

Vicente Escrivá forgatókönyvíró a vallási témájú filmek állandó résztvevőjeként a nemzetikatolikus filmgyártás megkerülhetetlen személyévé vált, saját filmstúdiót is alapított Aspa P.C. néven. Egy 70-es években született visszatekintés így ír róla és a korszak vallási vonatkozású filmjeiről: „Ő az opportunistaprototípusa, aki az éppen divatos témát használja fel, hogy a népszerű témából nyereséget kovácsoljon magának. Papokról, apácákról, csodákról és nemzetikatolicizmusról szóló filmjei a pszeudovallásos művek legvilágosabb fokmérői, melyek tele vannak hatásvadászattal és jó szándékkal, de nélkülözik a legminimálisabb mélységet is, kizárólag a jegypénztárakra koncentrálnak, a legszomorúbb és leggyengédebb szentimentalizmus művelői”.¹⁶ Mindez annak a fényében is megfontolandó vélemény, hogy az ekkor még konzervatívnak és mélyen vallásosnak mutakozó Escrivá a 70-es évek közepén kezdődő demokratikus átmenetben már a jóval több bevételt ígérő erotikus filmekre specializálódik.

Vallási tekintetben, valamint a kommunizmus és a felforgató csoportok elleni lelki-szellemi harc szempontjából a Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége (ACN de P) kulcsszereplőnek számított. Hasonlóan az aktív szerepet vállaló vallási szervezetekhez, az ACN de P számára is fontos volt, hogy befolyását kiterjessze minden kommunikációs eszközre. A társaság először a spanyol polgárháború éveiben (1936-1939) kezdte ellenőrzése alá vonni

¹⁴ AGA, Cultura, 36/03535-ös doboz, 13868-as köteg

¹⁵ Román GUBERN – Doménec FONT, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, 57.

¹⁶ Ángel A. PÉREZ GÓMEZ – José L. MARTÍNEZ MONTALBÁN, *Cine español 1951-1978: diccionario de directores*, Bilbao, Mensajero D.L., 1979, 74-75.

¹³ Lásd a spanyolországi Alcalá de Henaresben található *Spanyol Kormányzati Levéltár* (*Archivo General de la Administración*; továbbiakban: AGA) alábbi jelzetű anyagait: Cultura, 36/03489-es doboz, 12723-as köteg és 36/03500-ás doboz, 13015-ös köteg.

a sajtót, majd a harcok után már azt tartotta legfőbb feladatának, hogy „a film erejét felhasználjuk Isten és a Haza szolgálatára”.¹⁷ A szervezet anyagilag támogatta az általa kiválasztott filmterveket; úgy vélte, hogy meg kell teremteni a spanyol nemzetikatólikus filmművészetet, mert „a külföldről országunkat előntő filmáradat sohasem fogja országunk érzéseinek és szokásainak nyelvét beszélni”.¹⁸ Az ACN de P és más katolikus csoportok önálló filmkészítésbe is kezdtek, ugyanis ráébredtek, hogy e tevékenységgel gazdasági haszonra is számíthatnak. Tehetősebb híveiket arra buzdították, hogy fektessenek be a filmgyártásba, hosszabb távon pedig egy befolyásos nemzetikatólikus filmgyártó vállalat alapjait készültek letenni. Az 1940-es évek végére azonban már egyértelművé vált, hogy ezek a csoportok nem lesznek képesek a gyártástól a bemutatáson át a terjesztésig minden területet felölelő vállalatot létrehozni, ezért inkább a már létező filmgyártó cégeken keresztül próbáltak nagyobb befolyásra szert tenni.¹⁹ Az Aspa P.C. és az Ariel társaság szorosan kötődött a katolikus szervezetekhez, míg a *Procusa*, a *Filmayer* és az *Exhibidores Unidos* az Opus Dei irányítása alá tartozott.²⁰ Az 1956-ban alapított *Valladolidi Vallási Filmhét* (*Semana de Cine Religioso de Valladolid*) biztosította, hogy a szakmához és a nézőkhöz is eljussanak a hazai és a nemzetközi filmgyártás vallásos témájú darabjai.²¹

A katolicizmus szellemében fogant filmek egy része szentek és apostolok életét mutatja be, míg más csoportja a vallás és az egyház segítségével jó útra terelt emberek történetét meséli el. Az alábbiakban három olyan művet ismertetünk, melyek története, témakezelése és ábrázolásmódja felvonultatja a korszak katolikus filmgyártásának jellegzetességeit.

A megváltás útján

Az Aspa P.C. katolikus filmstúdió első produkciója a *Félnótás* (*Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1950) volt. A főszereplő Javier (becenevén Félnótás) napjait a polgárháborús harcok során leginkább a szórakozás, a szerencsejátékok és az élvhajászat teszik ki. Egy este önmaga helyett egy társát küldi örjáratba, akit halálos lövés ér, miközben Javier a társaival kártyázik.

¹⁷ Mercedes MONTERO, *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo = Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, szerk. José-Vidal PELAZ – José Carlos RUEDA, Madrid, Ediciones Rialp, 2002, 177-178.

¹⁸ Uo. 180.

¹⁹ Carlos F. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, 78-82.

²⁰ Juan LÓPEZ – Enrique ARAMIS, *Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta*, Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 2006, 28, 314.

²¹ Ma *Valladolidi Nemzetközi Filmhét* (*Semana Internacional de Cine de Valladolid - SEMINCI*) néven működik nagy sikerrel.



A Félnótás a történeteket isteni figyelmeztetésként fogja fel, és ez megváltoztatja szemléletét. Úgy dönt, hogy életét mostantól a világ és az emberiség megsegítésének szenteli, ezért a katolikus egyház kötelékébe lépve szeminaristának áll. Tanulmányai során a maximumra törekszik, szorgalmával és tudásával kiemelkedik a társai közül. Képzése végén mentora hazaküldi, hogy családjá és barátai körében is próbálja meg elfogadtatni új életét, valamint nézzen szembe a múltjával. Otthon egy ideig hitetlenkedve fogadják az új Javiert, aki segítségére siet a rászorulóknak, és megpróbálja helyes útra terelni a környezetét is. Saját családját, többek között illegális tevékenységbe keveredett testvéreit és szerencsejáték függő édesapját is igyekszik megmenteni a romlástól. Nagyrészt ez sikerül is, kivéve egyik lánytestvérét, aki a karjai közt hal meg gyónás után. Miután elrendezi otthoni ügyeit, pappá szentelik; az ünnepi eseményen a film minden fontosabb, pozitív mellékszereplője megjelenik, és kezet csókol Javiernek, aki korábban mindannyiuk életét jobbá tette valamilyen módon. A felszentelés után elbúcsúzik a családjától, barátaitól és misszionáriusként külföldre távozik. A film első és utolsó jelenete Alaszkában játszódik, ahol Javier egyházi szolgálatot teljesít, és egy fagyos vidéken reked; a cselekmény egy innen kiinduló visszaemlékezés. Az utolsó képen a főszereplő belenyugszik sorsába, felajánlja életét Istennek, és megbékélve várja a halált.

A Vicente Escrivá forgatókönyve alapján készült film a rezsim számára kedves két témát, a katonai és az egyházi vonalat vegyíti, bemutatja, hogy a két szervezet között könnyű az átjárás: aki a polgárháborúban a „nemzetiek” oldalán harcolt, békeidőben az egyház szolgálatában fejtheti ki hazafias

tevékenységét. A spanyol társadalom tisztelettel és bizalommal viseltetett a papok iránt: Javier új életét és tevékenységét – az első meglepetés után – támogatással fogadja környezete, régi harcostársai is segítik őt céljai elérésében. Ahogyan a katolikus témájú filmekben általában, a vallás mellett itt is lényeges szerepet játszik a család, mint a legalapvetőbb, legfontosabb értelme az emberi létnek. Javier testvérei továbbra is azt a kicsapongó és morálisan megkérdőjelezhető életmódot folytatják, amit régebben ő, ezért a címszereplő erkölcsi és családi kötelességének érzi, hogy megváltoztassa az életüket.

A *Félnótás*ban megjelenik egy olyan téma is, amely nem volt gyakori a rezsim ideológia által átítatott filmgyártásban: a bűnözés. A negatív szereplő, Santos a főhős testvéreit használja fel a törvénytelen üzleteihez, cserébe pedig anyagi támogatást nyújt a családnak. A főszereplő, bár többször is lehetősége nyílna rá, nem alkalmaz közvetlen erőszakot, mindent a hite szerint old meg – ez azonban nem tartja vissza attól, hogy trükkökkel, esetleg más személyeken keresztül mégis erőszakkal rendezze a helyzetet. A film indoklást a katolikus erkölcs és a szükséges nyers erő között megtalálja a középutat, mert – a mű érvelése szerint – a társadalom bizonyos rétegeiben még jelen van a romlottság, ez ellen pedig minden lehetséges eszközzel fel kell venni a harcot. A *Félnótás* ezzel intézményesíti az állam által alkalmazott katolikus erőszakot.²² Noha José Antonio Nieves Condé a rezsim rendezőjének tartják, a *Félnótás*ban és az 1951-es, a társadalmi igazságtalanságokat közeli vizsgáló *Barázdákban* (*Surcos*) is bemutatja, hogy Franco tábornok Új Spanyolországga közel sem tökéletes. Előbbi filmjében a vallás és az erkölcs még részleges megoldást hoz, utóbbiban már rendkívül negatív és pesszimista az összkép.



Jelenések

A *Fatimai Szűz* (*La Señora de Fátima*, Rafael Gil, 1951) szintén az Aspa P.C. gondozásában született: a címbéli szűz 1917-ben megjelenik egy portugál falu három lakosa előtt, és intelmeket intéz hozzájuk. Bár ők megígérik, hogy senkinek sem szólnak erről, mégis mesélnék a jelenésről másoknak. A lakók nem hiszik el a történetet, a kommunizmussal szimpatizáló képviselőtestület perbe fogja őket, kiközösítik és bántalmazza is a szélhámosnak vélt társaikat. Portugália-szerte híre megy az állítólagos jelenésnek, majd a Szűz a megígért napon újra feltűnik, ezúttal már több ezer ember szeme láttára, hogy csodát tegyen. Az áldásnak így mindenki részesévé válhat.

Jóllehet elsősorban vallási filmről van szó, a történetben megjelenik a fennálló ideológia egy másik eleme is: a Szűz a film egy pontján kijelenti, hogy a Földön terjedő gonoszságért Oroszország a felelős, amelynek feltett szándéka, hogy elpusztítsa a katolikus vallást; a katolicizmus egyik földi célja Oroszország megtérítése kell legyen. A városvezetés azért akarja minden eszközzel elhallgattatni a jelenés első szemtanúit, mert szerintük a csoda híre gátolja a marxizmus terjedését.



Rafael Gil filmjével egy nemzetközi tendenciához csatlakozott, a lourdes-i jelenés a filmművészet több alkotóját is megihlette a 40-es és 50-es években. A *Fatimai Szűz* cselekményvezetésében számos hasonlóságot mutat a közel tíz évvel korábban bemutatott amerikai *Bernadette dalával* (*The Song of Bernadette*, Henry King, 1943), majd – szintén az Egyesült Államokban – egy évvel később elkészítették a *Fatimai Miasszonyunk csodáját* (*The Miracle of Our Lady Fatima*, John Brahm, 1952) is; ezek közül King változata bekerült a nemzetközi filmtörténet kiemelkedő darabjai közé is, de Brahm filmjét az utókor kevésbé tartja számon, Gil művére pedig elsősorban Spanyolországban emlékeznek.

²² Matt Losada, *The Rebranding of Francoism's Originary Violence in José Antonio Nieves Conde's Balarrasa*, *Romance Notes*, 2011, Vol. 51, No. 2, 247-265.

Hat évvel később Luis García Berlanga elkészíti hasonló témájú filmjét *Csütörtöki csodák* (*Los jueves milagro*, 1957) címmel, ami részben azonos alaphelyzetet vázol fel, de szatirikus hangvétellel. A cenzúra drasztikus változtatásokra kényszerítette a rendezőt a vallásról és a csodákról szóló párbeszédekben²³, a forgatáson a vallási téma miatt állandóan jelen lévő pap-cenzor közel kétszáz oldalnyi megjegyzést fűzött az eredeti forgatókönyvhöz, végül pedig Berlanga engedélye nélkül az Opus Dei egyik rendezője, Jorge Grau kivágott és megváltoztatott számos jelenetet.²⁴ Bár a film cselekménye a sok beavatkozás miatt zavaros lett, Berlanga pedig szívből gyűlölte a kész alkotást, a végeredményből még most is egyértelműen látszik, hogy a film célja az egyház, a vallás és a fanatizált társadalom kritikája volt.



A gyermek és az isteni beavatkozás

Vajda László (Ladislao Vajda) filmrendező egy viszonylag sikeres magyarországi karrier után előbb Olaszországban, majd Spanyolországban próbált a helyi filmgyártás részesévé válni; utóbbi esetben mindezt sikerrel tette, 1952-ben megkapta a Katolikus Izabella Rend kitüntetését, 1954-ben pedig a spanyol

állampolgárságot is. Ettől kezdve Vajdát már nem Spanyolországban dolgozó magyar emigráns filmrendezőként tartják számon, hanem spanyol alkotóként. Húsz filmet forgatott Spanyolországban, néhányat ezek közül koprodukcióban más országokkal. Kezdetben olyan projekteket kapott, amelyek tematikája sok hasonlóságot mutatott a magyar munkáival, a későbbiekben pedig több műfajban is kipróbálta magát, a melodramáktól egészen a bűnügyi filmekig, és gyakran működött együtt a spanyolországi magyar filmes emigráció többi tagjával. Az 1950-es évek elejéig készült műveiben kitapintható az olasz neo-realizmus és más európai filmes áramlatok hatása is.

Karrierjének csúcspontjához 1955-ben érkezett a *Marcelino, kenyér és bor* (*Marcelino pan y vino*)²⁵ című munkájával. Ez a mű kivételt képez Vajda addigi filmjeivel szemben, ez ugyanis egy több szempontból is kiemelkedő darab, messze nem csak igazodás a hasonló zsánerű filmekhez, vagy a közkedvelt témák ismételtetése, másolása (ami Vajdánál előfordult korábban és szép számmal a későbbiekben is). Kapcsolódik a gyermekfilm vonulatához, amely akkoriban nagy népszerűsége tett szert, a vallási téma pedig az egész történetet átöleli. Ezek a filmek nem gyermekeknek szóló művek voltak, hanem az egész család számára kikapcsolódást nyújtó munkák, amelyek végkifejlete általában morálisan igazolható. Egyfajta példabeszédek a hispán ember „jó-ságáról” és a gyermeki ártatlanságról. A főszerepben mindig egy csodagyerek (*niño prodigio*) áll, aki gyönyörűen énekel (ez alól éppen Marcelino a kivétel), a tradicionális és vallási motívumokat felvonultató zenei betétek a cselekmény szerves részét képezik. Vajda újjáteremtette ezt a műfajt a szóban forgó darabbal. Címszereplővé megtette Pablito Calvót, aki ezzel a szerepével az egyik elsőszámú gyermekszínészé vált. A film hatalmas sikert aratott, nemcsak Spanyolországban váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de ez lett a korszak külföldön is legnépszerűbbnek számító spanyol filmje. Ez a siker tette Vajdát Spanyolország egyik legkedveltebb rendezőjévé, a *Marcelinót* pedig ma is minden generáció ismeri, mindenekelőtt az idősebb korosztály, amely ma is meghatározó filmélményeként tartja számon.

Egy 1952-ben íródott könyvet alapul véve, valamint már a középkorban is ismert történetek és legendák vegyítésével született meg a film. Egy kasztíliai kolostorban élő szerzetesrend befogadja a csecsemő korában magára hagyott Marcelinót. A papok nevelik fel, igyekeznek megválaszolni neki az élet legfontosabb kérdéseit, és közben akarva-akaratlanul asszisztálnak gyermeki csínytevéseihez is. A kisfiú azonban szeretne többet tudni a származásáról, a legnagyobb vágya, hogy megismerje édesanyját. Az egyháziak tiltása ellenére felmegy a padlásra, ahol egy olyan Krisztus-szoborra talál, amely életre kel. Az Úr fia kapcsolatba lép Marcelinóval, ismétlődő beszélgetéseik során Jézus örökérvényű bölcsességekkel ajándékozza meg a fiút, ő pedig ezt azzal viszonozza, hogy titokban kenyeret és bort visz neki. A gyermek vágya, hogy

²³ AGA, Cultura, 36/03593-as doboz, 15750-es köteg.

²⁴ Antonio GÓMEZ RUFO, *Berlanga. Confidencias de un cineasta*, Madrid, Ediciones JC, 2000, 76.

²⁵ 2015-ben Magyarországon is kiadták a filmet DVD-n, ekkor már az új *Vigasztaló Marcelino. Kenyér és bor* címen.

halott édesanyjával találkozzon. Krisztus, hálából Marcelino jóságáért, teljesíti a kérést: magával viszi őt az édesanyjához a Mennybe. A szerzetesek ezzel akkor szembesülnek, amikor rátalálnak Marcelino élettelen testére a szobor mellett.



Vajda filmjének főbb üzenetei a katolikus eszményképhez és a spanyol politikai hatalom felfogásához is maradéktalanul igazodnak, melyek akár a film kulcsfogalmaiként is megfogalmazhatóak: gyermeki ártatlanság, a katolikus egyház kegye, isteni beavatkozás az ember életébe, az anyai szeretetre való sóvárgás. A kisfiú olyannyira megszállottja a szülő iránti váagnak, hogy Krisztus teremőjével is meg akar ismerkedni. A szobor megelevenedésével Marcelino Istennel is kapcsolatba kerül, isteni csodaként értelmezhető, hogy a keresztre feszített szobor kommunikálni kezd egy halandóval, valamint magával viszi lelkét a Túlvilágra. A „szobor” és a gyermek viszonya előbb barátivá, majd családiassá válik, Krisztusban Marcelino egy számára addig ismeretlen apafigurára lel.

Az Aspa P.C. további produkcióinak központi témája szintén a vallás, a szentek élete és a csodás jelenések. A stúdió és az elsőszámú forgatókönyvíró (Vicente Escrivá) mellett közös elem, hogy a filmek rendezői gyakran ugyanazok a személyek (például Rafael Gil). Ilyen volt az Isten és a kiszolgáltatottak megsegítése érdekében énekesnői karrierjét feláldozó, élete végéig apácaként szolgáló *Rettenthetetlen nővér* (*Sor Intrépida*, Rafael Gil, 1952) címszereplőjének bemutatása, a vidéki bányászokat ért igazságtalanságok ellen fellépő papról

szóló *Isten háborúja* (*La guerra de Dios*, Rafael Gil, 1953) és a Jézus történetét Júdás szemszögéből elmesélő *Júdás csókja* (*El beso de Judas*, Rafael Gil, 1954). Más katolikus szellemiséget képviselő stúdiók műhelyéből került ki az 1939-ben a köztársasági zónában kivégzett és ezzel mártírrá vált terueli püspök halálát megfilmesítő *Közel az éghez* (*Cerca del cielo*, Domingo Viladomat, Mariano Pombo, 1952), a mexikói gyermekkórus spanyolországi utazásáról és santiagoói zarándoklatáról szóló *A dicsőség csarnoka* (*El pórtico de la gloria*, Rafael J Silva, 1953) vagy a madridi lakosok és a Három Királyok találkozását bemutató képzeletbeli történet, *A béke hírnökei* (*Mensajeros de paz*, José María Elorrieta, 1957).

Természetesen több, rendkívül szerteágazó műfajú és tematikájú spanyol film is tartalmaz erőteljes vallási-katolikus elemeket. Érdekes kiemelni ezek közül egy magyar vonatkozású alkotást: a *Mielőtt a kakas szólban* (*El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955) egy magyar pap a kommunista Magyarországon kerül életveszélybe, valamint hitéleti és lelkiismereti válságba, megváltást pedig kizárólag a halál hozhat számára.²⁶

A Franco-diktatúra utolsó évtizedében csökkent a filmpolitikára nehezedő nyomás, a filmrendezők már bátrabban és szabadabban nyúlhattak különböző témákhoz. Ahogyan a nemzeti történelem propagandisztikus tálalása is háttérbe szorult, úgy a vallási témájú filmek száma is csökkent. A közönség ugyanis, amint lazulni kezdtek a szabályok és korlátozások, olyan (spanyol és külföldi) filmekre váltott jegyet, amelyek valóban érdekelték őt, és nem kötődött hozzájuk semmilyen ideológiai, vagy a mindennapi életet és gondolkodást befolyásolni kívánó üzenet. Ez nem azt jelentette, hogy a spanyol társadalom eltávolodott volna a katolikus vallástól és egyháztól, mindössze annyit, hogy a moziban valami másra, a hivatalos vonaltól eltérőre vágytak.



²⁶ A spanyol diktatúrában forgatott magyar témájú filmekről lásd: LÉNÁRT András, *Spanyol hungarikum: A Budapest-Barcelona tengely*, Filmvilág, 2014, 6, 26-29.